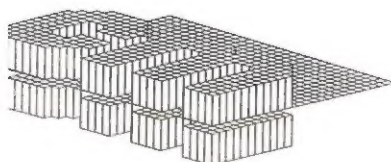


NON COMMESTIBILE

ALINARI
MENDINI
POZZATI
SOTTASS
TADINI
TOVAGLIA



Bollettino numero 3
16 aprile 1976
CM edizioni d'arte contemporanea
via condotti 26
00187 - Roma

NON COMMESTIBILE

(perché assolutamente e del tutto "commestibile")

di Lara-Vinca Masini

Alle origini della vita, quando la 'natura' e le sue leggi dominavano e regolavano lo svolgersi dei giorni, quando il tempo si misurava col sorgere e col cadere del sole, l'uomo faceva coppa con le due mani per raccogliere l'acqua; poi trovò che una conchiglia o un pezzo di legno scavato erano più comodi e l'acqua non si perdeva.

E poi scoprì che con un pó di terra bagnata, plasmata con le mani e fatta seccare al sole, si poteva ottenere un 'contenitore' di ogni misura, di forma diversa e più 'utile'. Ed era quasi un miracolo, un miracolo da celebrare: così il 'contenitore' servì anche per versare e per raccogliere doni naturali da offrire agli dei.

Da allora l'oggetto 'utile' si è caricato di mille implicazioni, assumendo funzioni, forme, significati emblematici diversi, si è rivestito delle materie più disparate: dalla creta alle terre più sottili, al silice bianco lucente, ai metalli preziosi, al vetro e al cristallo, al legno, fino alle materie plastiche. Nell'evoluzione dell'oggetto 'utile' c'è la storia di tutta la civiltà, con questa differenza:

che il concetto di 'utile' non è stato più, via via, lo stesso, e anch'esso si è venuto caricando di mille significati, spostandosi da 'utile' come 'necessario' a 'utile' perché mezzo di procacciamento di ulteriori e più complesse utilità, a 'utile' come risposta a bisogni non necessari ma imposti da tutto un complicato sistema di rapporti, di scambi, di 'mercato'.

E, una volta assunto l'oggetto come termine di misura di una determinata cultura, si è visto in lui, in positivo e in negativo, il mezzo per intervenire direttamente sulla struttura di una società, attraverso, appunto, la sua 'cultura'.

Così, quando il positivismo ha sostituito l'idealismo storico, l'oggetto è divenuto lo strumento (almeno presunto) di trasformazione del comportamento sociale (il 'bello' come canone oggetto/ambiente, quale modello degli atti della vita - Art nouveau - ; il 'funzionale' come guida ad un uso 'corretto' del gesto, in un intento di moralizzazione razionale - Bauhaus -).

E sono state le basi del concetto moderno di 'design'.

Quando per le tecniche artistiche si sono trasformate, anche per la contaminazione sempre più diretta con le tecniche riproduttive caratteristiche della grafica pubblicitaria, e

quando anche le 'immagini' si sono interscambiate (tra arte e grafica pubblicitaria) - ciò è avvenuto, soprattutto, con la pop art, che a sua volta ha poi ritrasmesse, macroscopizzate, alla pubblicità, le immagini che le aveva inizialmente sottratto, assieme alle tecniche -, anche il 'design' è stato investito dalla ventata di contestazione che ha aggredito tutta la società e la critica all'ambiente come espressione di un preciso sistema di vita è stata portata avanti anche attraverso l'oggetto 'utile'.

Così, ancora una volta, si è visto nell'oggetto 'utile' (col ribaltamento mentale del concetto, facendo anzi leva sulla

sua reale 'inutilità'), un mezzo di intervento.

Il problema si è riproposto, dunque, a rovescio.

Comunque l'oggetto è stato ancora letto come strumento/segno di una situazione di cultura.

Come lo era stato quando, paternalisticamente e demagogicamente, si era creduto di "portare la cultura e la civiltà", imponendo, col diritto deviato del 'colonizzatore', l'inserimento delle vasche da bagno e dei bidets nelle case nuove, disposte ordinatamente a schiera, per i contadini del sud: e la risposta fu che i contadini, nella difesa di una loro cultura atavica, stratificata, usarono quelle vasche e quei bidets piantandovi pomodori e seminandovi basilico (dimostrando anche, così, l'inutilità assoluta di oggetti 'utili' in contesti culturali diversi e proponendone uno 'spaesamento' che oggi potrebbe quasi sembrare concettualizzato).

Oggi la contestazione a mezzo dell'oggetto/design avviene a diversi livelli: si può dare con una operazione all'interno del 'sistema del design', facendone scattare

la componente abnorme, con l'esaltazione delle sue caratteristiche, come ha fatto tutta l'operazione dell'anti-design, fino al punto, troppo spesso, di lasciarsi, a sua volta, inglobare e rovesciare negli intenti; si può dare con l'esaltazione della lucida perfezione formale del design stesso, così da farne scattare, in negativo, la componente mitico-feticistica, come, in questa rassegna, di carattere quasi 'campionale', realizza nel lavoro pittorico e oggettuale di Luca Alinari e, con implicazioni diverse, negli alfabeti di Pino Tovaglia.

Può avvenire, invece come pretesto di un lucido gioco pittorico-mentale, come elemento di 'appropriazione' di una 'natura' inesistente, divenuta tema volutamente pretestuale, come in Concetto Pozzati e, con una più graffiante componente intenzionale, nel lavoro di Emilio Tadini.

Può esprimersi trasformando l'oggetto 'utile' in strumento di disturbo, in sollecitazione al ripensamento sui temi troppo tranquillamente acquisiti di un comfort borghese, come accade, in generale, per tutta l'architettura radicale e in questa rassegna, nell'attività di Alessandro Mendini.

Può essere un mezzo 'diverso' per riconquistare all'uomo il suo diritto al pensiero, al sogno, alla filosofia, alla poesia, ad una visione spirituale della vita, come in Ettore Sottsass.

Alinari definiva il suo tipo di lavoro, qualche anno fa, come un fatto di "allusione continua ad un disagio storico, pulitissimo ed infame".

Renato Barilli parla di "arte ricca" per questo asettico, lucido gioco di scatole cinesi che coinvolgono, travolgendolo e disumanizzandolo, l'ambiente.

Questa volta Alinari, con un rimbalzo a doppio scatto, dalla pittura all'oggetto, in una operazione da nuovo, ironico professor Lambicchi, ha materializzato, insieme smaterializzandolo nella trasparenza, il suo oggetto-design, questo **falso monaco**, incasellato in una sua **macchina**, fatta pure di trasparenze e di luci mobili, che si pone, a sua volta, come ulteriore apporto su tutta una linea di interventi, che hanno inizio dalla rottura operata nel sistema dell'arte dal dadaismo, a partire da Man Ray (**cadeau**, sadicamente graffiante invece che lisciente), per arrivare alla accentuazione dell'immagine iperrealista di Klapheck (**suocera**, un ferro soffiante come un gatto arrabbiato), fino a questo **falso monaco**, in cui l'aggressività iniziale si è completamente rivolta all'interno, il sadismo trasformandosi in masochismo spietato, nella minaccia ossessiva e continua della propria autodistruzione, rappresentata dalla resistenza elettrica inserita all'interno, che ne annulla, praticamente, ogni possibilità di 'applicazione'.

Con Tovaglia questo stesso tipo di contestazione 'ricca' si svolge sul piano linguistico, decontestualizzando

il significato comunicativo del messaggio, con chiaro riferimento a quello pubblicitario, sul quale anche Tovaglia gioca spesso ruoli ironicamente decontestualizzanti, trasponendo in 'segno' i ritagli ricavati nella lastra (o nella matrice) da cui sono stati tagliati i simboli/segno/scrittura tradizionali (il 'vuoto del disegno, il vuoto dell'approche, il vuoto dell'interlineatura, il vuoto della spaziatura').

"Ma se proponessimo" scrive Ugo Carrega "la possibilità di privare di significato le lettere ?".

Tovaglia rovescia anche questo concetto:

dà significato leggibile alle non-lettere, visualizza il vuoto, rende, infine, 'commestibile', sia pure a rovescio, anche il 'non commestibile', in un gioco sottile, ironico, tenuto quasi sul filo del rasoio, ma sempre riscattato da una carica emozionale che, pur nella sua lucidità, attinge ad una preziosa intenzione poetica.

Come, quando, invece, occulta, ammassandole una sull'altra, le lettere, facendo del messaggio un blocco compatto, che vuole la fatica della decifrazione (secondo una composizione adottata anche da Giulio Paolini, che l'ha poi trasposta in termini di lucida operazione concettuale in cui la trasparenza annullava la sovrapposizione delle lettere, facendone una indicazione precisa di ubicazione (era il noto **QUI** in perspex del 1967)).

Con Tovaglia, comunque, siamo ancora in campo 'ricco', sempre secondo Barilli.

Con la pittura di Tadini, con la sua raffinata, intellettualistica operazione pittorico-letteraria, si opera un distacco più evidente:

il suo rapporto con l'oggetto-design si svolge ad un livello repertorio archeologico, per cui la **Thonet** o il **Laccio** di Breuer, come le bombe, come le maschere antigas, come i solidi geometrici rivestiti, come le scarpe, gli abiti, fanno parte di una sorta di catalogazione storico-documentaria, da archiviare in un distaccato, asettico, mentale "museo dell'uomo", in cui l'uomo si ritrova come in una collezione di farfalle, inchiodato in colorata serie, con uno spillone in testa.

Senonché, nel successivo scarto della memoria, nei lavori di Tadini, dove, oltre che ad una lettera multipla sembra di assistere ad una stesura multipla dell'opera stessa:

come se il primo impianto, per forza endogena, si fosse ribaldato e sconvolto, interviene una sorta di scossa sismica, che sconvolge, con una furiosa, gelida passione, l'ordine di partenza, riportando inaspettatamente in un presente, senza speranza il distaccato livello della memoria.

Così la catalogazione si propone, allo stesso tempo, come protestataria, come una sorta di archeologia del futuro, e come momento di un presente cristallizzato, fissato al suo punto di rottura.

L'azione 'pittorica', in Pozzati, si svolge all'interno del sistema stesso della pittura, riproposta costantemente nella sua mediazione artificiale, più evidente quando intenda recuperare, appunto, per continua 'appropriazione' mediata, la naturalità, facendo, invece, un'opera fredda asettica naturalizzazione in vitro.

Per Pozzati il design è quello elementare, usato sempre come pretesto di un suo lucido, distaccato gioco acrobatico, filtrato, peraltro, nella trascrizione grafica, mentale, illuministica, da "Encyclopédie" (*Dal dizionario della produzione, Dal dizionario della naturalizzazione*), relativo al lavoro manuale del contadino e dell'artigiano, e si risolve, anche per lui, in una catalogazione etnografico-antropologica, da 'cabinet de recherche', oltre che da 'gabinetto di restauro', dove le definizioni vanno intese nella loro accezione di raccolta livellata, anonimizzata, risolta in casellati e numeri, in cui l'uomo viene analizzato con pinze e microscopio, come esemplare di una specie, come un microbo o, tutt'al più, come un insetto qualsiasi, quasi che la scienza

venisse freddamente a sostituirsi, in tutto, alla storia. (l'oggetto utile equivale, alla fine, ad un 'segno', ad una 'traccia', come quella, vischiosa, della lumaca, o forse come la tela del ragno o l'alveare - se queste due ultime non comportassero troppe implicazioni analogiche..).

E poi si scopre, però, che anche questo é un gioco, un gioco a proporre un anonimato, in cui solo l'immagine del pittore/predatore/saltimbanco emerge irriverente.

Con Alessandro Mendini e Ettore Sottsass il salto é compiuto: il recupero del 'naturale' avviene su un piano tutto mentale, secondo un processo di 'radicalizzazione' che annulla, nell'operazione mentale, assunta come metodologia di comportamento, ogni possibile velleità di evasione.

Per Mendini l'oggetto é "uno strumento critico come proposta per una interpretazione scenica dell'arredo, condotta fino al limite della sua impossibilità d'uso".

La sua operazione avviene sul piano del recupero allusivo della 'natura', sia quando trasforma l'elemento naturale, 'povero', in 'oggetto' (come la poltrona enorme, realizzata con presse di paglia), sia quando crea 'mobili' spettacolari, ma inusabili e perciò 'inquinanti', così per dire, nella comoda concezione dell'abitare borghese (*monumentino da casa, lampada letargo, tavolo voragine...*) sia, ancora, quando ingloba la 'natura' nell'oggetto asettico, artificiale, lucido (*sedia terra*), sia infine, quando, con ironica, acuta violenza, crea gli "oggetti d'uso spirituale" (*sedia lassù, sedia dalla zig zag di Rietveld*, con lo schienale a forma di croce, come la *sedia da lavoro, letto calvario, tavolino da salotto*, a forma di bara, *tavolo preghiera, tavolo MORIRAI*), oggetti che intendono evidenziare la ritualità elementare del vivere (*mangiare, lavorare, dormire...*) e che, con la loro dimensione 'fuori scala', mettono in crisi, sconvolgono, l'ambiente in cui si immettono, così come, sul piano strutturale, agivano le 'strutture primarie'.

Altra operazione di Mendini é quella, pure rituale, della 'distruzione dell'oggetto' (si veda, qui, la sedia bruciata); gesto violento al quale egli accosta, a contrasto, la sua serie di leggerissimi disegni rosa-azzurro.

La posizione di Sottsass, per quanto riguarda tutto l'atteggiamento assunto, dopo la contestazione, con l' 'architettura radicale' e con tutto il gruppo dei 'Globaltools', é quasi profetica, oltre che anticipatrice. La sua impostazione mentale, la sua straordinaria umanità, nutrita della linfa mistico-spirituale delle filosofie e dell'arte orientali, filtrate nelle esperienze poetiche della generazione 'beat', hanno agito come un lievito che i giovani hanno assorbito, in un crescendo continuo, solo così riuscendo a superare la statica inattività delle facoltà di architettura italiane.

Le ceramiche di Sottsass, spesso composte in strutture totemiche, le sue opere da parete, come grandi, luminosi 'mandala', esaltanti la bellezza della vita, dell'amore, della natura, con riferimenti, nell'oro dei mosaici, a una dorata, mistica Bisanzio, i suoi gioielli, i suoi ironici 'mobili spirito', i suoi testi, in apparenza facili, discorsivi, un pó, anche, balzani: in realtà profondamente sofferiti e lucidamente condotti sul filo di una straordinaria, personale filosofia della vita, nutrita della comprensione di tutto il dolore del mondo, riescono a cogliere con amarezza, ma anche con una nota di speranza per le reali possibilità umane, i punti nevralgici di una situazione, almeno apparentemente, senza sbocco, e si danno direttamente, senza più rimandi culturali e intellettualistici, come unico punto di riferimento possibile.

Che altro posso dire se non che non si può che volergli bene ?

E, per finire, questa breve rassegna che cosa vuole essere, alla fine, se non uno spunto per ulteriori possibilità di confronto e di dialogo ?

Tutta quella faccenda del film di Epstein: "La caduta della casa degli Usber,, (1928) - (in un primo momento avevo pensato, per questo lavoro, al titolo: "Casa degli Usber ricostruita" -)

Fra l'altro, nel film, il movimento della macchina da presa a pochi centimetri dal suolo segue le foglie prese dal vento nella grande stanza - Porte che si aprono da sole, alberi che si spogliano - Questo senso di tempo atmosferico in un interno - E gli attori che non camminano ma si spostano velocemente trasportati su carrelli che non vediamo e così parlano e gestiscono come statue animate, in corsa.

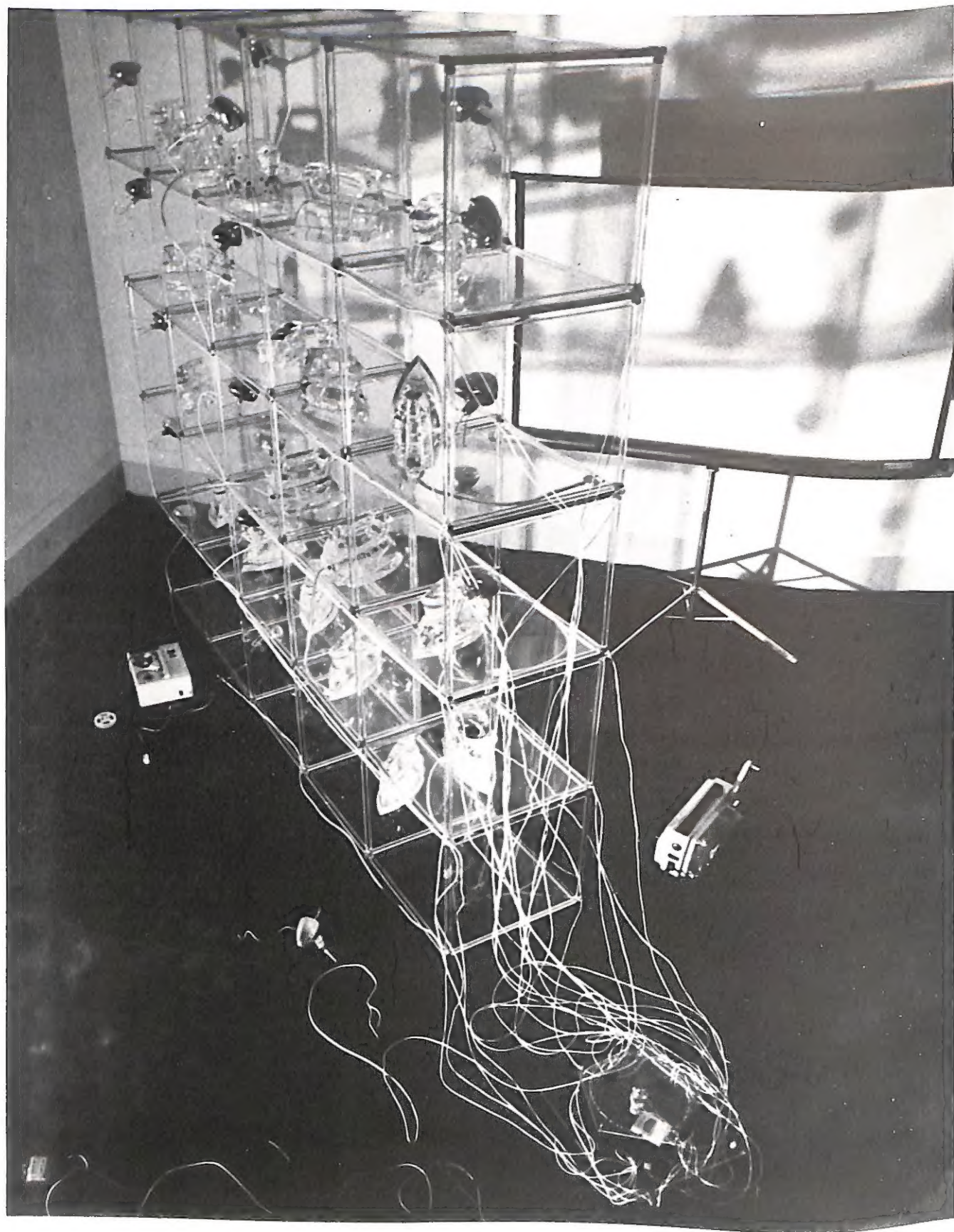
A Poe il film sarebbe piaciuto, a questo modo, infatti, i personaggi non realizzano solo una situazione drammatica, ma sono nello stesso tempo coinvolti in un ulteriore processo comunicativo: trasmettere la percezione del movimento come idea astratta, come struttura della mente.

Anche al cinema un insieme di piccole inesattezze finisce, talvolta, per costruire una solida verità - Così il ciarpame inventato della scenografia della "casa degli Usber" realizza una situazione vera grazie al coinvolgente dato stilistico, cioè agli anomali movimenti della macchina e degli attori: il monaco falso diventa vero - Naturalmente ritratta di una verità molteplice e l'intento, forse, è proprio qui - Del resto nel film l'interruzione rimane molto vicina a se stessa - Rimane, cioè, intenzione - Viene così trasmessa un'altra verità possibile: l'intenzione è la "cosa" - L'intenzione è già comunicazione - Anche il design e la ricerca visiva (ormai possono identificarsi) acquistano interesse quanto più l'intenzionalità si nutre e cresce su di sé - Forse perché l'insieme segreto dei problemi è sempre meno collegato agli oggetti e sempre di più al linguaggio, alla sintassi.

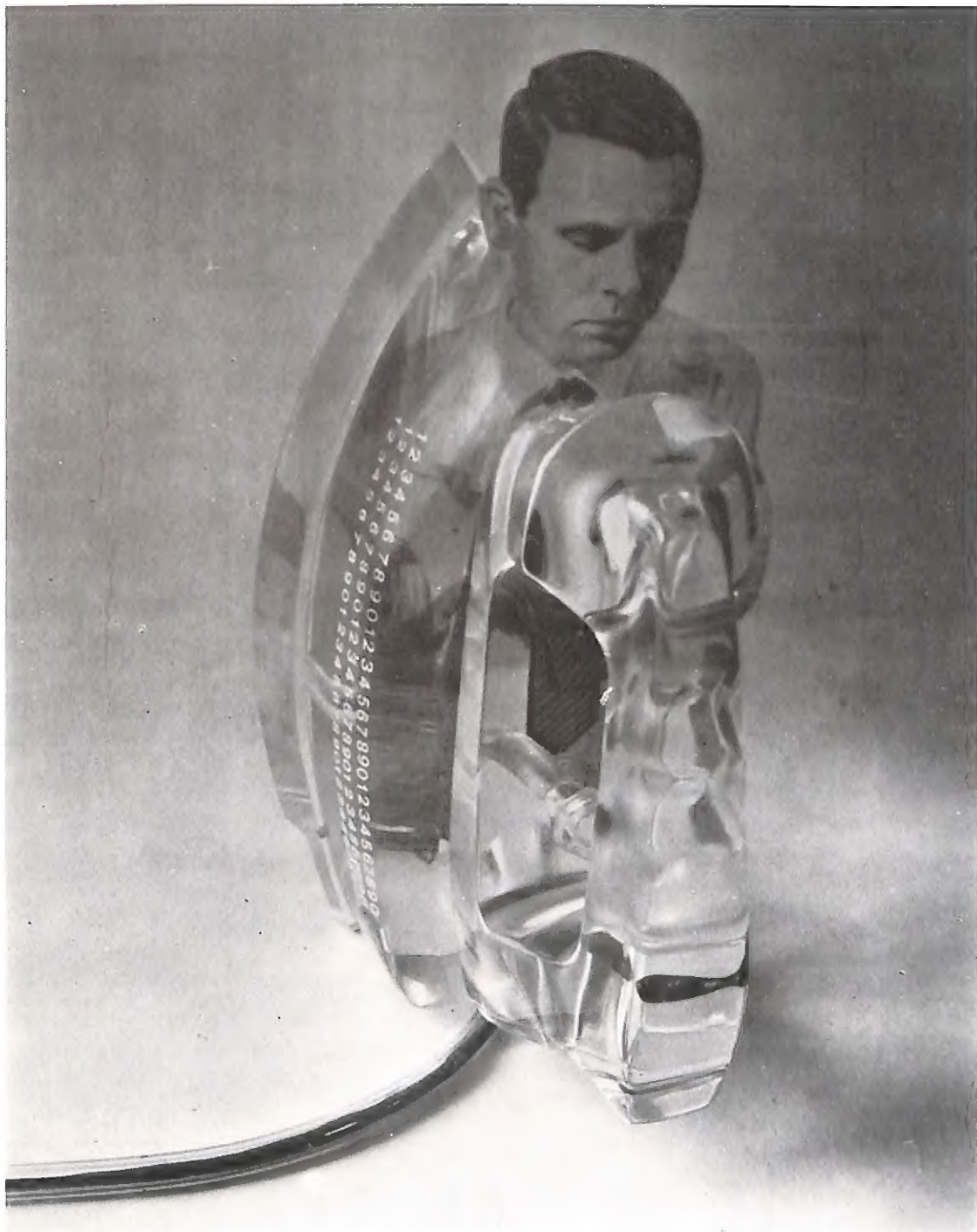
Lo stesso processo creativo consiste ormai in una semplice, ineffabile dissociazione. Una specie di separazione di sé da sé stesso.

Ecco: vedersi agire, essere un altro e tutta quella faccenda.

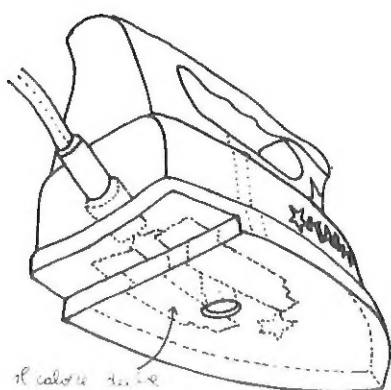
Forse così gli oggetti diventeranno uguali.



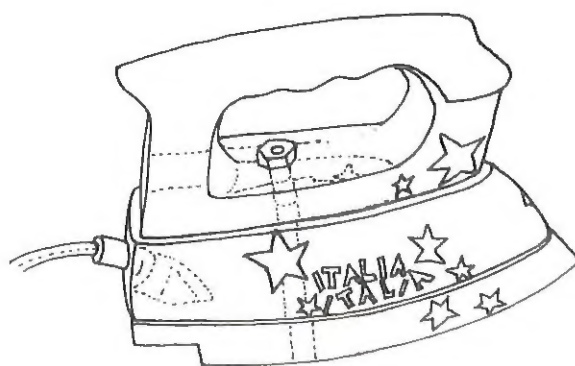
"Macchina per falso monaco" plexigas 1976



"Il suo codice di cultura popolare" 1976



il calore delle
resistenze può
distuggere il pannello



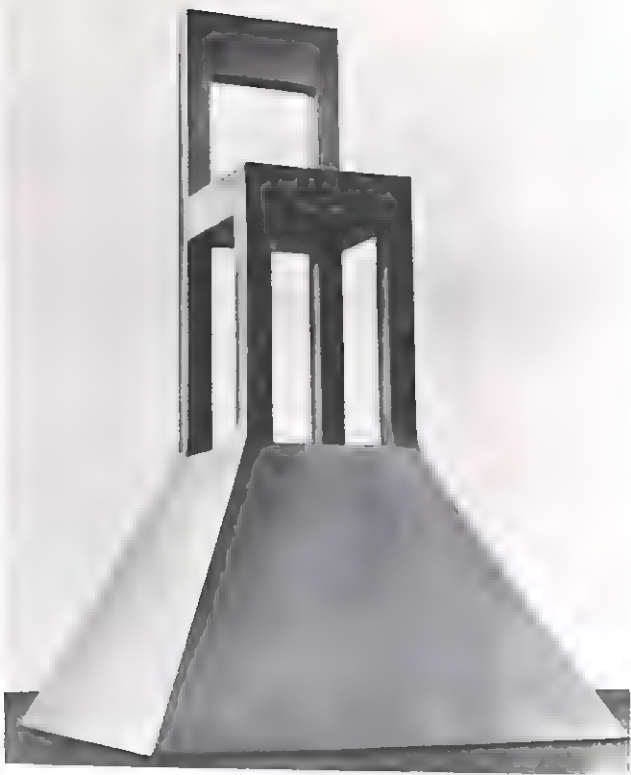
LA 22E 2E-A 2E-S 2E-2A 2E-2B 2E-2C 2E-2D 2E-2E 2E-2F 2E-2G 2E-2H 2E-2I 2E-2J 2E-2K 2E-2L 2E-2M 2E-2N 2E-2O 2E-2P 2E-2Q 2E-2R 2E-2S 2E-2T 2E-2U 2E-2V 2E-2W 2E-2X 2E-2Y 2E-2Z 2E-2AA 2E-2AB 2E-2AC 2E-2AD 2E-2AE 2E-2AF 2E-2AG 2E-2AH 2E-2AI 2E-2AJ 2E-2AK 2E-2AL 2E-2AM 2E-2AN 2E-2AO 2E-2AP 2E-2AQ 2E-2AR 2E-2AS 2E-2AT 2E-2AU 2E-2AV 2E-2AW 2E-2AX 2E-2AY 2E-2AZ 2E-2BA 2E-2BB 2E-2BC 2E-2BD 2E-2BE 2E-2BF 2E-2BG 2E-2BH 2E-2BI 2E-2BJ 2E-2BK 2E-2BL 2E-2BM 2E-2BN 2E-2BO 2E-2BP 2E-2BQ 2E-2BR 2E-2BS 2E-2BT 2E-2BU 2E-2BV 2E-2BW 2E-2BX 2E-2BY 2E-2BZ 2E-2CA 2E-2CB 2E-2CC 2E-2CD 2E-2CE 2E-2CF 2E-2CG 2E-2CH 2E-2CI 2E-2CJ 2E-2CK 2E-2CL 2E-2CM 2E-2CN 2E-2CO 2E-2CP 2E-2CQ 2E-2CR 2E-2CS 2E-2CT 2E-2CU 2E-2CV 2E-2CW 2E-2CX 2E-2CY 2E-2CZ 2E-2DA 2E-2DB 2E-2DC 2E-2DD 2E-2DE 2E-2DF 2E-2DG 2E-2DH 2E-2DI 2E-2DJ 2E-2DK 2E-2DL 2E-2DM 2E-2DN 2E-2DO 2E-2DP 2E-2DQ 2E-2DR 2E-2DS 2E-2DT 2E-2DU 2E-2DV 2E-2DW 2E-2DX 2E-2DY 2E-2DZ 2E-2EA 2E-2EB 2E-2EC 2E-2ED 2E-2EE 2E-2EF 2E-2EG 2E-2EH 2E-2EI 2E-2EJ 2E-2EK 2E-2EL 2E-2EM 2E-2EN 2E-2EO 2E-2EP 2E-2EQ 2E-2ER 2E-2ES 2E-2ET 2E-2EU 2E-2EV 2E-2EW 2E-2EX 2E-2EY 2E-2EZ 2E-2FA 2E-2FB 2E-2FC 2E-2FD 2E-2FE 2E-2FF 2E-2FG 2E-2FH 2E-2FI 2E-2FJ 2E-2FK 2E-2FL 2E-2FM 2E-2FN 2E-2FO 2E-2FP 2E-2FQ 2E-2FR 2E-2FS 2E-2FT 2E-2FU 2E-2FV 2E-2FW 2E-2FX 2E-2FY 2E-2FZ 2E-2GA 2E-2GB 2E-2GC 2E-2GD 2E-2GE 2E-2GF 2E-2GG 2E-2GH 2E-2GI 2E-2GJ 2E-2GK 2E-2GL 2E-2GM 2E-2GN 2E-2GO 2E-2GP 2E-2GQ 2E-2GR 2E-2GS 2E-2GT 2E-2GU 2E-2GV 2E-2GW 2E-2GX 2E-2GY 2E-2GZ 2E-2HA 2E-2HB 2E-2HC 2E-2HD 2E-2HE 2E-2HF 2E-2HG 2E-2HH 2E-2HI 2E-2HJ 2E-2HK 2E-2HL 2E-2HM 2E-2HN 2E-2HO 2E-2HP 2E-2HQ 2E-2HR 2E-2HS 2E-2HT 2E-2HU 2E-2HV 2E-2HW 2E-2HX 2E-2HY 2E-2HZ 2E-2IA 2E-2IB 2E-2IC 2E-2ID 2E-2IE 2E-2IF 2E-2IG 2E-2IH 2E-2II 2E-2IJ 2E-2IK 2E-2IL 2E-2IM 2E-2IN 2E-2IO 2E-2IP 2E-2IQ 2E-2IR 2E-2IS 2E-2IT 2E-2IU 2E-2IV 2E-2IW 2E-2IX 2E-2IY 2E-2IZ 2E-2JA 2E-2JB 2E-2JC 2E-2JD 2E-2JE 2E-2JF 2E-2JG 2E-2JH 2E-2JI 2E-2JJ 2E-2JK 2E-2JL 2E-2JM 2E-2JN 2E-2JO 2E-2JP 2E-2JQ 2E-2JR 2E-2JS 2E-2JT 2E-2JU 2E-2JV 2E-2JW 2E-2JX 2E-2JY 2E-2JZ 2E-2KA 2E-2KB 2E-2KC 2E-2KD 2E-2KE 2E-2KF 2E-2KG 2E-2KH 2E-2KI 2E-2KJ 2E-2KK 2E-2KL 2E-2KM 2E-2KN 2E-2KO 2E-2KP 2E-2KQ 2E-2KR 2E-2KS 2E-2KT 2E-2KU 2E-2KV 2E-2KW 2E-2KX 2E-2KY 2E-2KZ 2E-2LA 2E-2LB 2E-2LC 2E-2LD 2E-2LE 2E-2LF 2E-2LG 2E-2LH 2E-2LI 2E-2LJ 2E-2LK 2E-2LL 2E-2LM 2E-2LN 2E-2LO 2E-2LP 2E-2LQ 2E-2LR 2E-2LS 2E-2LT 2E-2LU 2E-2LV 2E-2LW 2E-2LX 2E-2LY 2E-2LZ 2E-2MA 2E-2MB 2E-2MC 2E-2MD 2E-2ME 2E-2MF 2E-2MG 2E-2MH 2E-2MI 2E-2MJ 2E-2MK 2E-2ML 2E-2MM 2E-2MN 2E-2MO 2E-2MP 2E-2MQ 2E-2MR 2E-2MS 2E-2MT 2E-2MU 2E-2MV 2E-2MW 2E-2MX 2E-2MY 2E-2MZ 2E-2NA 2E-2NB 2E-2NC 2E-2ND 2E-2NE 2E-2NF 2E-2NG 2E-2NH 2E-2NI 2E-2NJ 2E-2NK 2E-2NL 2E-2NM 2E-2NN 2E-2NO 2E-2NP 2E-2NQ 2E-2NR 2E-2NS 2E-2NT 2E-2NU 2E-2NV 2E-2NW 2E-2NX 2E-2NY 2E-2NZ 2E-2OA 2E-2OB 2E-2OC 2E-2OD 2E-2OE 2E-2OF 2E-2OG 2E-2OH 2E-2OI 2E-2OJ 2E-2OK 2E-2OL 2E-2OM 2E-2ON 2E-2OO 2E-2OP 2E-2OQ 2E-2OR 2E-2OS 2E-2OT 2E-2OU 2E-2OV 2E-2OW 2E-2OX 2E-2OY 2E-2OZ 2E-2PA 2E-2PB 2E-2PC 2E-2PD 2E-2PE 2E-2PF 2E-2PG 2E-2PH 2E-2PI 2E-2PJ 2E-2PK 2E-2PL 2E-2PM 2E-2PN 2E-2PO 2E-2PP 2E-2PQ 2E-2PR 2E-2PS 2E-2PT 2E-2PU 2E-2PV 2E-2PW 2E-2PX 2E-2PY 2E-2PZ 2E-2QA 2E-2QB 2E-2QC 2E-2QD 2E-2QE 2E-2QF 2E-2QG 2E-2QH 2E-2QI 2E-2QJ 2E-2QK 2E-2QL 2E-2QM 2E-2QN 2E-2QO 2E-2QP 2E-2QQ 2E-2QR 2E-2QS 2E-2QT 2E-2QU 2E-2QV 2E-2QW 2E-2QX 2E-2QY 2E-2QZ 2E-2RA 2E-2RB 2E-2RC 2E-2RD 2E-2RE 2E-2RF 2E-2RG 2E-2RH 2E-2RI 2E-2RJ 2E-2RK 2E-2RL 2E-2RM 2E-2RN 2E-2RO 2E-2RP 2E-2RQ 2E-2RR 2E-2RS 2E-2RT 2E-2RU 2E-2RV 2E-2RW 2E-2RX 2E-2RY 2E-2RZ 2E-2SA 2E-2SB 2E-2SC 2E-2SD 2E-2SE 2E-2SF 2E-2SG 2E-2SH 2E-2SI 2E-2SJ 2E-2SK 2E-2SL 2E-2SM 2E-2SN 2E-2SO 2E-2SP 2E-2SQ 2E-2SR 2E-2SS 2E-2ST 2E-2SU 2E-2SV 2E-2SW 2E-2SX 2E-2SY 2E-2SZ 2E-2TA 2E-2TB 2E-2TC 2E-2TD 2E-2TE 2E-2TF 2E-2TG 2E-2TH 2E-2TI 2E-2TJ 2E-2TK 2E-2TL 2E-2TM 2E-2TN 2E-2TO 2E-2TP 2E-2TQ 2E-2TR 2E-2TS 2E-2TT 2E-2TU 2E-2TV 2E-2TW 2E-2TX 2E-2TY 2E-2TZ 2E-2UA 2E-2UB 2E-2UC 2E-2UD 2E-2UE 2E-2UF 2E-2UG 2E-2UH 2E-2UI 2E-2UJ 2E-2UK 2E-2UL 2E-2UM 2E-2UN 2E-2UO 2E-2UP 2E-2UQ 2E-2UR 2E-2US 2E-2UT 2E-2UU 2E-2UV 2E-2UW 2E-2UX 2E-2UY 2E-2UZ 2E-2VA 2E-2VB 2E-2VC 2E-2VD 2E-2VE 2E-2VF 2E-2VG 2E-2VH 2E-2VI 2E-2VJ 2E-2VK 2E-2VL 2E-2VM 2E-2VN 2E-2VO 2E-2VP 2E-2VQ 2E-2VR 2E-2VS 2E-2VT 2E-2VU 2E-2VV 2E-2VW 2E-2VX 2E-2VY 2E-2VZ 2E-2WA 2E-2WB 2E-2WC 2E-2WD 2E-2WE 2E-2WF 2E-2WG 2E-2WH 2E-2WI 2E-2WJ 2E-2WK 2E-2WL 2E-2WM 2E-2WN 2E-2WO 2E-2WP 2E-2WQ 2E-2WR 2E-2WS 2E-2WT 2E-2WU 2E-2WV 2E-2WW 2E-2WX 2E-2WY 2E-2WZ 2E-2XA 2E-2XB 2E-2XC 2E-2XD 2E-2XE 2E-2XF 2E-2XG 2E-2XH 2E-2XI 2E-2XJ 2E-2XK 2E-2XL 2E-2XM 2E-2XN 2E-2XO 2E-2XP 2E-2XQ 2E-2XR 2E-2XS 2E-2XT 2E-2XU 2E-2XV 2E-2XW 2E-2XX 2E-2XY 2E-2XZ 2E-2YA 2E-2YB 2E-2YC 2E-2YD 2E-2YE 2E-2YF 2E-2YG 2E-2YH 2E-2YI 2E-2YJ 2E-2YK 2E-2YL 2E-2YM 2E-2YN 2E-2YO 2E-2YP 2E-2YQ 2E-2YR 2E-2YS 2E-2YT 2E-2YU 2E-2YV 2E-2YW 2E-2YX 2E-2YY 2E-2YZ 2E-2ZA 2E-2ZB 2E-2ZC 2E-2ZD 2E-2ZE 2E-2ZF 2E-2ZG 2E-2ZH 2E-2ZI 2E-2ZJ 2E-2ZK 2E-2ZL 2E-2ZM 2E-2ZN 2E-2ZO 2E-2ZP 2E-2ZQ 2E-2ZR 2E-2ZS 2E-2ZT 2E-2ZU 2E-2ZV 2E-2ZW 2E-2ZX 2E-2ZY 2E-2ZZ

Biografia

Nato a Firenze il 27/10/1943. Risiede a Firenze.
Vincitore nel 1969 di una borsa di studio per giovani artisti del Comune di Firenze.
"Segnalato Bolaffi" per la grafica da Umberto Baldini nel 1972 (Catalogo Nazionale Bolaffi della Grafica - Torino 1972) e per la pittura da Giuliano Briganti nel 1974 (Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna - Torino 1974).

- 1968 Firenze - Galleria "Inquadrature" (presentazione di Alberto Busignani).
- 1969 Firenze - Galleria "Inquadrature" . / Copenhagen - Galleria "Larsen" (presentazione di Antonio Bueno ed Eugenio Miccini).
- 1970 Firenze - Galleria "Inquadrature" (presentazione di L.V. Masini- scritti di M. Innocenti, A. Bueno, E. Miccini).
- 1971 Milano - Galleria "Vinciana" (presentazione di Enrico Crispolti). / Borgo S. Lorenzo - Palazzo Comunale (presentazione di Corrado Marsan). / Sesto Fiorentino - Galleria "La Soffitta" (presentazione di Renzo Margonari) / Firenze - M.A.F.
- 1972 Firenze - Galleria "Michaud" (presentazione di Enrico Crispolti). / Arezzo - Galleria "Pier della Francesca" (presentazione di Franco Solmi).
- 1973 S. Giovanni Valdarno - Centro Culturale "L'arcicoda" (presentazione di Lara-Vinca Masini). / Roma - Galleria "La Medusa" (catalogo 92). / Firenze - Galleria "Santacroce" (presentazione di Alfonso Gatto).
- 1974 Roma - Galleria "Etrusculudens". / Firenze - Galleria "Inquadrature 33".
Vinci - Palazzo Civico, Arte Cronaca (presentazione di Lara-Vinca Masini - dichiarazione di Luca Alinari).
Torino - Galleria "Davico".
Genova - Galleria "Arteverso"
Brescia - Galleria S. Michele"
Genova - Galleria Arteverso
- 1975 Firenze - Galleria "Sangallo".
Bologna - Galleria "Malborghetto".
Roma - Galleria " C.M. ".

L'uomo é egli stesso un insieme di strumenti.
Se mi siedo per terra io "sono" una sedia, se cammino
io "sono" un mezzo di trasporto, se canto io "sono"
uno strumento musicale.
Il corpo é un insieme primario di oggetti a disposizione
dell'uomo, mentre i soliti utensili sono innaturali
estensioni e caricature del corpo, protesi mostruose.
L'uomo occidentale si avvia verso la massima atrofia e
frustrazione del suo corpo, sostituito tutto da
protesi che ne ottimizzano tecnologicamente le funzioni.
Se il corpo é il sistema primitivo e insostituibile di
oggetti e di riti a disposizione dell'uomo il compito di
rifondarne una coscienza critica invece che istintiva spetta
anche al design.





“ Sedia lassú ”



Biografia

Alessandro Mendini, nato a Milano nel 1931, architetto. Dal 1970 ha abbandonato lo studio professionale Nizzoli associati, nel quale aveva sperimentato una complessa progettazione di gruppo.

Ora realizza da solo mobili, oggetti, disegni, piccole architetture. Dirige la rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale "Casabella", interessato specialmente al design "radicale".

Ha realizzato sull'argomento numerose mostre in Italia e all'estero.

Fa parte della CDM (Consulenti design Milano) e della Global Tools, laboratorio per lo sviluppo della creatività individuale.

Suoi lavori si trovano nella collezione permanente di disegni di architettura del Museum of Modern Art di New York.

POZZATI

Nelle sue proprie origini il concetto di "natura" ha ben più vaste dilatazioni di quelle che gli riconosce la "storia della pittura".

La natura - si diceva - (qualcuno lo dice ancora) è tutto ciò che diviene nel mondo, che nasce, che cresce e produce; noi diciamo anche tutto quello che si... produce.

Si diceva che è naturale, di natura, attinente alla natura, conforme alla natura, tutto quello dato dalla natura e non il contrario, il suo differente: l'artefatto, l'alterato, l'artificiale, il falso.

La rapina, la libertà di rapina (da me da tempo rivendicata) sulla natura (e per la natura) non è prestito o saccheggio

ma l'utilizzazione critica di un arsenale fatto, creato e prodotto

per servire, per essere usato,

per essere riprodotto.

Usare la natura è fare la natura. Natura è uso della natura.

Guardare "la natura" è "possedere" natura.

Ma il "naturale" è un processo mentale e teorico e non solo conforme al viscerale e al biologico.

Naturale sono anche i riti prodotti al di fuori della originaria concezione di natura se sottoposti al processo di naturalizzazione.

La natura produce natura e le "idee ricevute" dalla natura producono e riproducono, a sua volta, natura differente, apparentemente distante e non "precipua" al codice naturale.

La naturalizzazione è concedere (o ridurre) naturalità alle cose apparentemente non di natura.

Se l'origine della natura è logico e prevedibile (ma non tanto), la naturalizzazione - che è l'effetto, il processo del naturalizzarsi - è ambigua, doppia, falsa identità.

La naturalizzazione è un'investigazione sulla natura ma è anche una stipulazione contrattuale, uno scambio, di natura.

La natura è un "materiale" di base, uno strumento che produce, che si autoproduce: l'opera sembra prolungare il processo produttivo da cui è nata.

L'arte produce arte. L'arte produce natura differente e non ripetizioni o rivisitazioni di natura.

La naturalizzazione riproducendo natura produce a sua volta natura.

Il falso, attraverso il processo di naturalizzazione è copia conforme dell'autentico.

L'artefatto, l'alterato, l'artificiale, il falso non sono più contrari al naturale ma sono natura prodotta, natura "differente".

La natura e il suo doppio (l'altra faccia della natura e non il suo contrario).

La natura data, la realtà non si distingue da quella prodotta e la naturalizzazione non sarà un dialogo a distanza con la natura o normale e logica continuità della tradizione ma una radicale sostituzione.

La naturalizzazione non è la riconciliazione con la natura ma "l'uccisione della natura stessa".

Uccisione dell'originario (ma la natura, il padre, alla lunga fregano sempre).

La naturalizzazione è una messa a morte della natura (la mia forse, è un pó emolliente e poco... "funerea") attraverso la contraffazione, la sostituzione, la parodia, la commedia che si tramuta in tragedia.

La natura è, quindi, la natura sostituita e tutto ciò che ha sostituito la natura è natura.

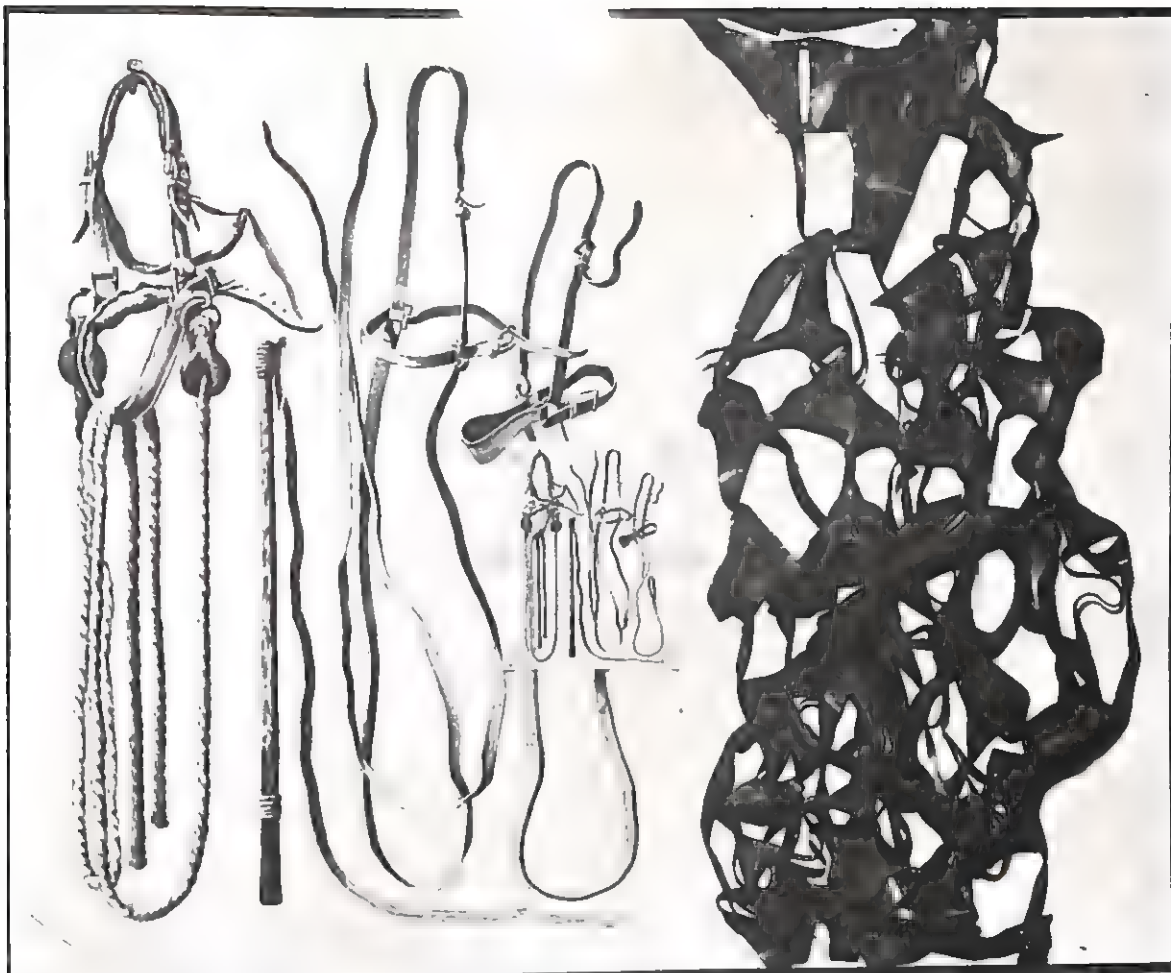
La natura prodotta è natura "differente" ma la "differenza" della natura è "originaria", sta all'origine.

La natura data, la natura artificiale, il suo produttore sono prodotto; la produzione della natura sarà critica della natura e critica della stessa produzione.

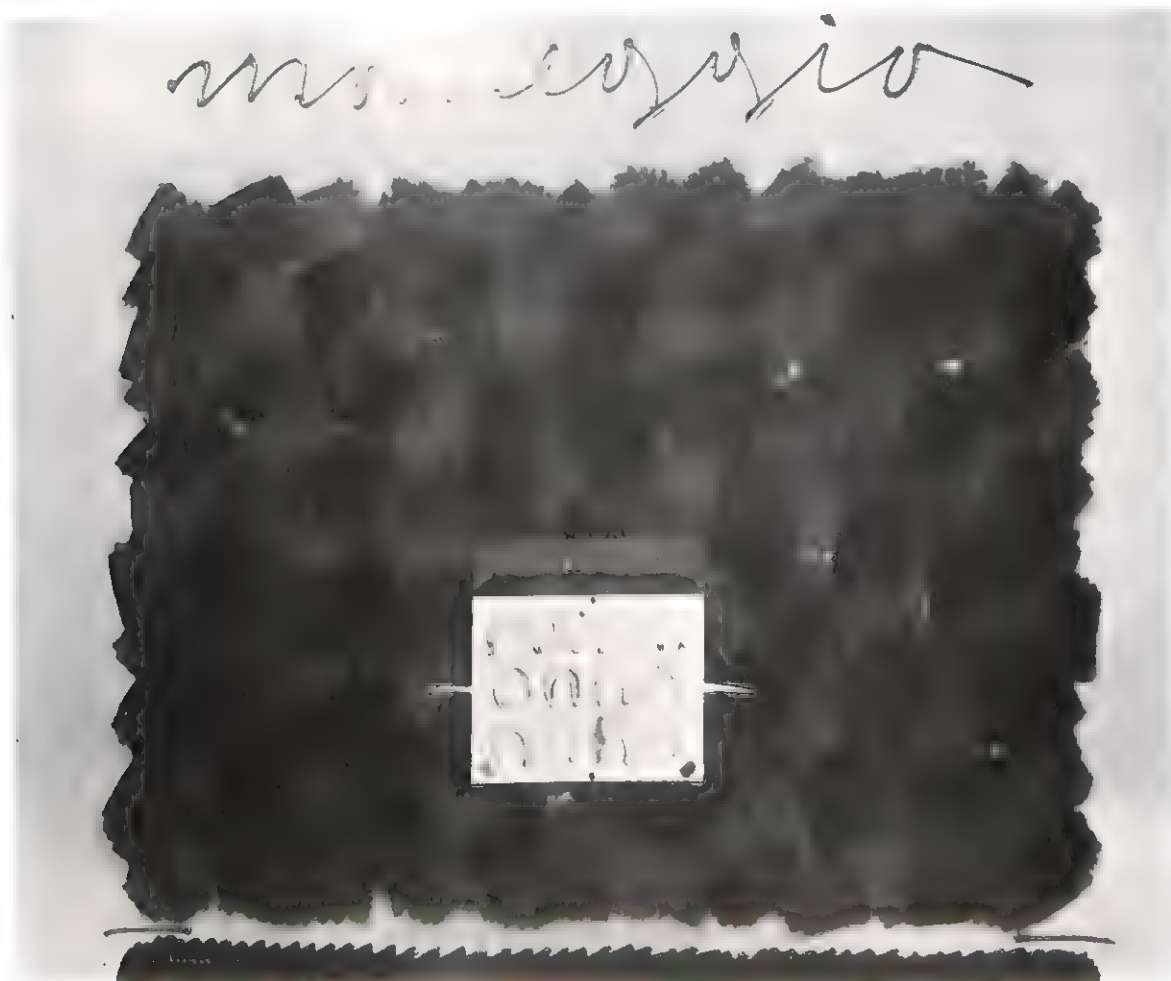
Natura come prodotto il che equivale a natura come merce.



Collage e olio su tela "Carbonaia" 1974 - cm.100x120



Tecnica mista su tela "Dal dizionario della produzione" 1974 - cm. 100x120



Tecnica mista su tela "Maneggio" 1974 - cm. 100x120

Biografia

Concetto Pozzati é nato il 1 dicembre 1935 a Vó Vecchio in provincia di Padova. Nel 1949, trasferitosi a Bologna, dove risiede attualmente, frequenta l'Istituto d'arte della stessa città diplomandosi nel 1955.

Si interessa di architettura e di grafica pubblicitaria.

Nel 1955, soggiorna a Parigi per perfezionarsi nello studio della pubblicità nell'at  lier di Sepo con il quale nel 1960 fonda a Bologna la scuola d'arte pubblicitaria dedicata a Mario Pozzati.

E' stato assistente nella sezione di ceramica all'Istituto d'arte di Bologna e dal 1956 al 1967 insegna grafica pubblicitaria.

Nel 1962 e nel 1964 realizza alcune scenografie per i teatri stabili.

Dal 1968 insegna all'Accademia di Belle Arti di Urbino che ha diretto sino al 1973.

Ha insegnato all'Accademia di Firenze e attualmente é titolare alla cattedra di pittura all'Accademia di Bologna.

Dal 1955 partecipa alle principali manifestazioni artistiche nazionali ed internazionali dove ottiene numerosi premi e riconoscimenti.

Monografie su Concetto Pozzati:

con testi di Renato Barilli ed Enrico Crispolti per le Ediz. B.A.A. Roma 1961;

1966 con testo di Eduard Jaguer - Ediz. Alfa, Bologna;

1968 con testi di Ballo, Bonfiglioli, Crispolti, Jaguer, Marchiori, Menna, Quintavalle, Sanguinetti, - Ediz. dell'Istituto di Storia dell'Arte - dell'Universit   di Parma;

1970 dal Suicidio di Grosz, quaderni della Galleria D   Foscherari - Bologna - con testi dell'autore.

1974 Disegni di Pozzati, testo di Giuseppe Marchiori, Ediz. U.P. Arte Brescia.

1974 Catalogo mostra Antologica Palazzo Grassi - Venezia - testi di Paolo Marinotti e Roberto Sanesi.

Espongono alle quadriennali di Roma del 1959, 1965, 1973, 1974;

alle Biennali di Venezia nel 1964, e 1972; di San Paolo del Brasile nel 1963;

di Tokio nel 1963, di Parigi nel 1969; ai Salons de la Jeune Peinture Parigi,

Milano, Torino nel 1967; a Dokumenta di Kassel nel 1964; a Phases Museo d'Ixelle

Bruxelles nel 1964 e nel 1974; alle Biennali di Lubiana nel 1971 e 1973;

di Cracovia nel 1970 e 1972; ai Kunst di Colonia, Iki di Dusseldorf, alle ART 3,4,5, di Basilea;

alle rassegne italiane di Mosca, Belgrado, Bucarest, Kharkov, Copenhagen, Rotterdam,

Ginevra, citt   del Messico, Vienna, Barcellona, Bremen, Johannesburg, Chicago ecc....

Tiene personali a Bologna, Milano, Roma, Torino, Verona, Genova, Napoli, Firenze,

Brescia, Padova, Venezia, Bari, Dusseldorf, Belgrado, Zagabria, Graz, Lubiana,

New York, Friburgo, Johannesburg, Bremen, Parigi, Basilea, Bruxelles, ecc.

Nel 1968 la Pinacoteca e l'Universit   di Parma allestiscono una antologica

"Pozzati 1958-1968" al Palazzo della Pilotta di Parma.

Nel 1974 il Centro Internazionale della Arti e del Costume lo invita ad allestire

a Palazzo Grassi di Venezia un'ampia antologica.

SOTTSASS

Perché a uno che fa il designer può anche venire in mente di non fare come se fosse un bravo scolaro educato, bravo, bravo, per fare le cose che vanno bene per la Civiltà industriale come dicono che deve essere organizzata, ma può venire in mente di fare un design da scolaro non tanto bravo, un design che non vada bene per la Civiltà industriale così com'è organizzata, ma vada invece bene per liberare intorno a sé energie creative, per suggerire possibilità, per suscitare consapevolezza, per riportare i piedi sul pianeta, per prendere misure, per trovare riferimenti e rapporti che tutti possono cercare e trovare da sé, se hanno voglia di trovarli, e che tutti possono trovare casomai come li vogliono trovare senza ricorrere a confronti o a misurazioni, con nessuna specie di metro. A uno può anche venire in mente di fare un design che permetta concentrazioni decondizionanti, meditazioni rivelatrici, identificazioni globali, o permetta esperienze pulsanti o ricerche liberatorie, o movimenti disintegranti e può anche venire in mente di usare le macchine e adattare a questa idea, può anche venire in mente di usare il consumismo eccetera eccetera e adattarlo a questa idea così che il "consumo" diventi liberatorio invece che condizionante, eccetera eccetera, questo è molto difficile, si sa che è molto difficile, ma però non è detto che non si possa provare tanto, finora, che la prova non funzioni non è ancora dimostrato.

(dal Global Tools n.1 - 1975)



"L'Invenzione del palo" 1974



"L'Invenzione del palo" - 1974

Biografia

Ettore Sottsass jr., architetto, é tra i piú singolari esponenti del design internazionale.

Ha ricevuto cinque volte il premio "Compasso d'oro", e la laurea honoris causa del Royal College of Art di Londra. E' stato commissario della sezione internazionale di design alla 15 Triennale di Milano.

Dal 1958 é stato responsabile dell'ufficio ricerche e design della Olivetti, e successivamente dell'ufficio design e sistemi di arredamento della stessa società.

Alcuni dei suoi oggetti e delle sue utopie piú note si trovano nella collezione permanente di design nel Museum of Modern Art di New York.

Fa parte della CDM (Consulent design Milano) e della Global Tools, laboratorio per lo sviluppo della creatività individuale.

Perché a uno che fa il designer può anche venire in mente di non fare come se fosse un bravo scolaro educato, bravo, bravo, per fare le cose che vanno bene per la Civiltà industriale come dicono che deve essere organizzata, ma può venire in mente di fare un design da scolaro non tanto bravo, un design che non vada bene per la Civiltà industriale così com'è organizzata, ma vada invece bene per liberare intorno a sé energie creative, per suggerire possibilità, per suscitare consapevolezza, per riportare i piedi sul pianeta, per prendere misure, per trovare riferimenti e rapporti che tutti possono cercare e trovare da sé, se hanno voglia di trovarli, e che tutti possono trovare caso mai come li vogliono trovare senza dover ricorrere a confronti o a misurazioni, con nessuna specie di metro.

TADINI

Il movimento del reale si ferma nella pittura - nella pittura che non
finga di essere altro da quello che è
Ma, nella pittura, il movimento del reale è negato perché
possa prendere forma altrove, per opera di altri.
Perché il processo della contraddizione va ancora avanti, di colpo,
quando qualcuno guarda il dipinto, e lo nega
(e nega prima di tutto l'autore).
Quando qualcuno oppone all'immobilità dell'immagine la
mobilità dello sguardo - la mobilità del discorso che è già comunque
in quello sguardo sul dipinto.
(Museo come testo - come fulminea inerzia per la coscienza.
In questo testo non può, letteralmente, essere detta "idea" dell'uomo).
Joyce e Céline entrano ogni tanto nella storia ("Finnegans Wake"
letto per forza, press'a poco come si legge "I Ching") Joyce e
Céline come coppia di contrari, perché di una coppia di contrari ci
si può servire come di una carica per bombardare l'indivisibile,
l'atomo del reale, e farlo esplodere in energia.
(Così avrebbero dovuto agire i quadri di Malevic e le maschere
africane, messi insieme in un'altra serie di dipinti).
In questa serie, le facce sono maschere - perché il soggetto della
totalità è plurale, e la maschera è la faccia del soggetto,
plurale, perché con una maschera si assume una identità collettiva.
E' alla festa nella taverna di Finnegans che compare HCE, il nome fatto
di iniziali che si trasferisce cambiando a definire molti personaggi in uno,
Here Comes Everybody, Haveth Childers Everywhere...
E Céline parla di una sua giacca blu "modello Poincaré" che lo seguì
in "quatorze années d'avatars" senza sciuparsi.
Vestito e nome, parola.
Essere nudi è essere senza parola, come dice Ogotemmel in "Die d'eau".
E Saint-Pierre et Miquelon è il nome delle isole di cui il dottore
francese si fece nominare governatore in cambio di un pó di veleno in
mezzo a tutti i collaborazionisti ammicchiati terrorizzati nel
castello tedesco.
Due volte la parola bar dá il suono di "barbaro" in francese - la prima età
di Vico. E ogni personaggio assume vari ruoli, anche maschile e femminile,
anche maschili e femminili insieme: si fa a pezzi l'eroe nelle sue apparizioni,
mutilato, distrutto, partecipato (finché il mito della castrazione
si capovolga in mito della rinascita).
Il mito "sub specie temporis nostri", come diceva Joyce - e pare certo
che non volesse alludere a una festa in costume.
E' così che Céline diventa Dutch Schultz, il gangster, e dice lui le
ultime parole di Dutch Schultz, ferito a morte in una sparatoria con la polizia,
a Newark, febbricitante (febbre a 40) all'ospedale, in un lungo monologo
trascritto da un sergente di polizia: "I don't want harmony. I want harmony".
William Borroughs voleva farne un film, e scrisse una sceneggiatura
intitolata "The last words of Dutch Schultz". (Destouches).
Ma "fièvre pas fièvre" sono parole tolte da "D'un château l'autre".
E avanguardia è una parola difficile da leggere al contrario - come la firma
di Saint-Just sotto il costume costruttivista dell'attore.
Voce e corpo erano separati nella scena del teatro romano.
Un attore faceva il corpo e l'altro la voce.
E gli oggetti si trovavano per strada - questo abbastanza semplicemente - e
diventavano altro. Qualche associazione, qualche spostamento.
tutto fermato, chiuso nella trasparenza inerte della pittura.
La pittura già disponibile - come un materiale - a tutto ciò che un'altra
volta le si oppone.



Acrilico su tela "Ventilatore" 1972 - cm. 146x114



Acrilico su tela "Appunti per un'altra storia" 1972 - cm. 146x114



Acrilico su tela "Appunti per un'altra storia" 1972 - cm.146x114

Biografia

Nato a Milano nel 1927.
Vive e lavora a Milano.

Mostre personali

- | | |
|------|---|
| 1961 | Galleria del Cavallino, Venezia |
| 1966 | Galleria Il Punto, Torino |
| 1967 | Galleria del Minotauro, Brescia
Studio Marconi, Milano |
| 1968 | Galleria La Chiocciola - Padova
Galerie Richard Foncke - Gand |
| 1969 | Galleria Tempo, Bologna
Studio Condotti, Roma |
| 1970 | Studio Marconi, Milano
Galerie Richard Foncke, Gand |
| 1971 | Studio Marconi, Milano
Galleria San Michele, Brescia |
| 1972 | Studio Condotti, Roma
Galleria Quattro Venti, Palermo
Galleria La Chiocciola, Padova
Galerie Richard Foncke, Gand |
| 1973 | Galerie A.H. , Stoccolma |
| 1974 | Galleria Europa, Bolzano
Estudio Actual, Caracas
Studio Marconi, Milano |
| 1975 | Galleria Torbandena, Trieste
Galleria Il Triangolo, Pescara
Galerie Rencontres, Parigi
Galleria Quarta Dimensione, Arezzo
Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma
Studio g7, Bologna
Zaira Mis, Bruxelles |
| 1976 | Galleria Rizzardi, Milano
Galleria Cesarea, Genova |

TOVAGLIA

Design funzione... Scrittura poesia... Il segno alfabetico: che cos'è?

Il valore segnico ed il valore formale del carattere.

Il rapporto tra il significato e disegno del carattere. Caratteri lapidari, medioevali, veneziani, transizionali, bodoniani, scritti, ornati, egiziani, lineari, fantasia.

Chiarissimo, chiaro, nero, nerissimo, corsivo, tondo.

Maiuscolo, minuscolo, Occhio, spalla, tacca, blocchetto, forza di corpo, piede, approche. Testo, titolo, colonna, ecc.

Leggibilità, Impatto, Comunicare. Leggere. Veicolo di una informazione aggressiva o suavisiva, chiarificatrice o provocatoria.

Un segno differenziato e differenziante. Un segno che aiuta a pensare.

Garamond Bodoni Didot Caslon granjon Baskerville Bifur Peignot.

Albers Bayer Cassandre Lubalin ecc.

Scrittura design: piombo inchiostro carta stampa segno parola.

Rapporto tra pieno e vuoto.

Valori tra pieno e vuoto determinante e vuoto caratterizzante.

Il vuoto del disegno e il vuoto dell'approche.

E il vuoto dell'interlineatura? Se il segno (la lettera) è la notazione del suono corrispondente, il vuoto tra i due segni (l'approche e la spaziatura) è la somma dei suoni corrispondenti ai due segni accostati?

Questo vuoto è visualizzabile. Quindi si può leggere.

Parole, parole correnti, parole poco correnti, parole fuori uso, parole morte.

Gruppi di segni (lettere) senza significato.

Aldini, italico, elzeviro, cirillico, gotico, inglese. Caratteri elettronici.

Gemini Data 70 Mogul computer Emily Start Count Dower ecc

lal lbl lcl ldl lel lkl llk lll lol

aaa aba aca ada aea aka ala aoa

oao obo oco odo oeo oko olo ooo

bd pb db qp dp qb pd bp ecc

si no wc ok km ecc.

Asta verticale, asta orizzontale, tondo e semitondo. Scrittura poesia: ?

Vincenzo Accame: ...Credo che sul piano delle analogie si potrebbe ipotizzare che un discorso di "scrittura", così come è venuto delineandosi attraverso anni di ricerche poetico-visuali certamente entrate nel bagaglio culturale di Tovaglia con piena consapevolezza.

Un intervento in profondità sugli elementi della scrittura non può prescindere da una idea dello scrivere, da una idea della strutturazione linguistica dell'espressione; e a questo Tovaglia giunge soprattutto quando appunto dà fisicità ai suoi alfabeti, quando colore, materia e forma si integrano al punto da scomparire dietro un sentimento più impalpabile del comunicare...

Ugo Carrega: ... Ma se supponessimo la possibilità di privare di significato le lettere? Una A per esempio vista come pura forma. Sarà allora possibile vedere le combinazioni lettriche, al di fuori del significato, come semplice composizione formale.

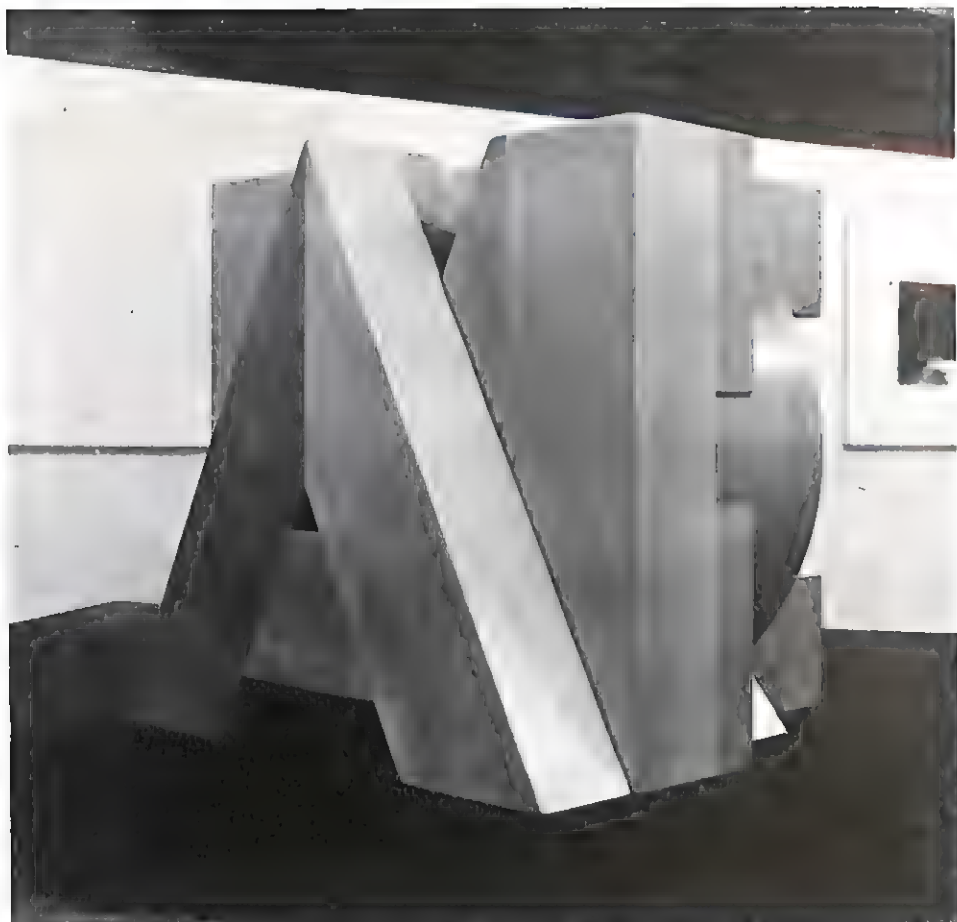
Se la pittura figurativa rappresentava "la cosa" la pittura astratta ha rappresentato il modo in cui "la cosa" viene composta al di là della cosa in particolare.

Così sganciando la lettera dal significato, si ottiene una forma combinabile permutabile della volontà compositiva senza incidenti semantici.

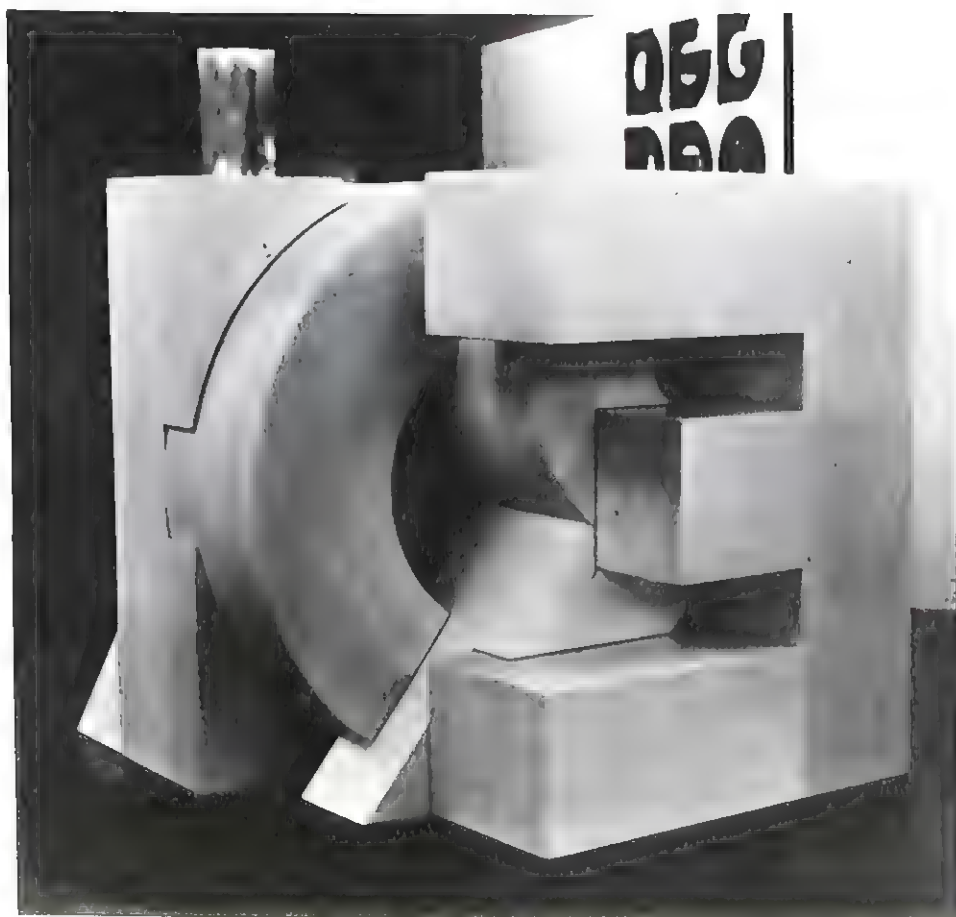
Una scrittura astratta...

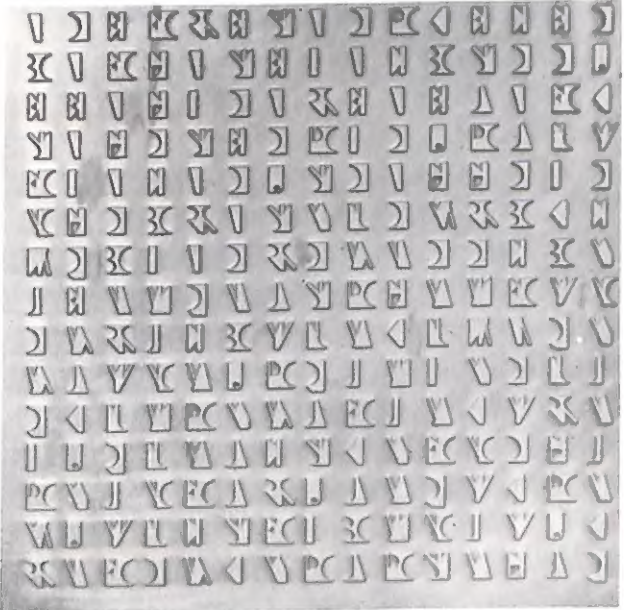
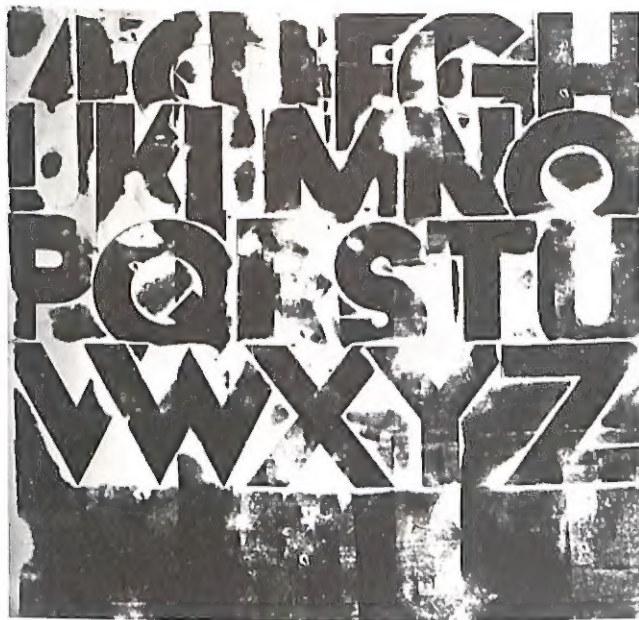
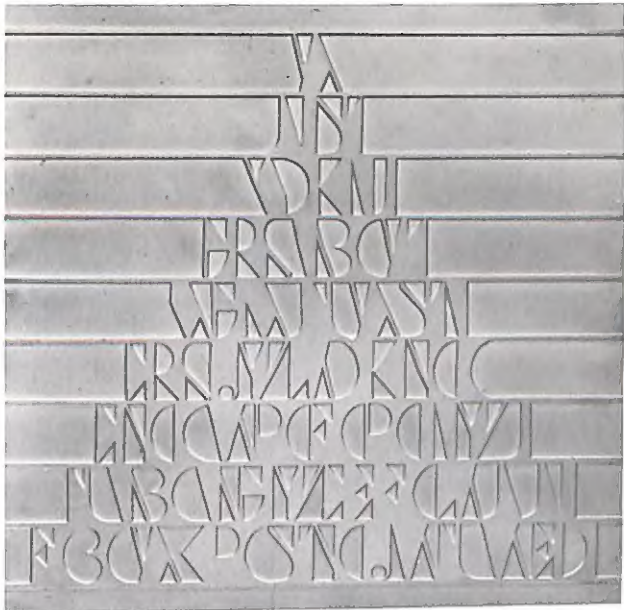
Roberto Sanesi: ...Poesia visiva o nuova scrittura, con ciò che inevitabilmente comportano, non solo in quanto fatte di lettere o parole (e in fondo vi si esaurisce l'immagine, come vi finisce fuori-gioco l'idea del libro e scatta un'idea di scrittura), dovrebbero condurre a rigor di logica a una cancellazione di lettera e parola pur mantenendo la loro leggibilità, a una distruzione che lascia, sì, per non parlare delle divaricazioni del senso, intravedere l'esistere di un segno, ma più un'idea di segno che un segno-oggetto - e pertanto, se è vero che esso la scrittura un sistema di segni non dovrebbe esistere, o accettarsi, una scrittura simbolica o figurativa (dove lettere e parole funzionino come "grafismi" che comportano la conservazione di un rapporto di figurazione più o meno naturale, se non altro di rassomiglianza a se stesse), non dovrebbe ugualmente esistere o accettarsi una soluzione oggettuale...

Pino Tovaglia



Incastro in oboe "AMORE"





Biografia

Membro ADI,
Presidente dell'ADC 1968/1969,
Membro AGI, Alliance Graphique Internationale,
Membro del Gruppo Exhibition Design,
Insegnante di progettazione grafica alla
Scuola Superiore d'Arte del Castello e ai corsi tecnico
artistici dell'Umanitaria.
Insegnante al corso di Visual all'Istituto Politecnico
di Design.
Si dedica alle ricerche sperimentali nel settore del visual
design, della tipografia, dell'immagine tridimensionale
nel settore dell'exhibition design, dell'immagine
fotografica, della corporate-image e della grafica cinetica.
Automobili di carta per "Imago"
Mostra Design Ricerche Plastiche, Milano - 1969
Mostra Gruppo Exhibition Design
Barcellona/Siviglia - 1968
Mostra Hispano Olivetti, Barcellona - Madrid - Copenhagen - 1970
Mostra della Grafica Italiana, Lisbona - 1972
Mostra AGI - Londra - 1968 / Amsterdam - 1973
Mostra alla XII Biennale di San Paolo del Brasile su invito
della Biennale di Venezia.
Mostre collettive a Londra , Parigi, New York, Varsavia,
Vienna, Tokyo , Lubiana, Roma, Torino, Milano, Rimini,
Bibliografia: Graphis, Graphic Design, Idea, Gebrausgraphic,
Graphic, Modern Publicity, Due Dimensioni, Graphis Annual,
Domus, Pagina, Stile Industria, Pirelli, Sipra.
Opere pubblicate in Svizzera, Germania, Inghilterra, Francia,
Stati Uniti, Giappone, Italia.

Questo bollettino é stato realizzato dalla CM di Roma
nell'aprile 1976; tirato in 650 esemplari fuori commercio
Stampa : Litografia Critelli - Roma
Fotolito: Mori - Roma

Printed in Italy